Rok III. Listopad 1928. Nr. 11.



HOSANNA

Miesięcznik dla muzyki kościelnej

TREŚĆ ZESZYTU 11:

W MIEJSCE „DODATKU NUTOWEGO":

„Motu Proprio o Muzyce Kościelnej" P. Piusa X., ozdobione podobizną Ojca św.

Redaktor: X. Wojciech Orzech. — Redakcja, Admin. i Ekspedycja: Tarnów, Lipowa 21

„HOSANNA“

wychodzi w Tarnowie (ul. Lipowa 21) z początkiem miesiąca.

Prenumerata za miesięcznik wraz z „Dodatkiem nutowym“ wynosi:

Rocznie . . . . . 10·— Zł   Półrocznie . . . . . 5·50 Zł

Zagranicą . . . . . 1½ dolara

Dla P. P. Organistów cena zniżona:

Rocznie . . . . . 8·50 Zł   Półrocznie . . . . . 4·50 Zł

Konto czekowe w Poczt. Kasie Oszczęd. (Kraków) Nr. 406.421

Ceny ogłoszeń:

1/1 strony . . . . . . 60 Zł   1/2 strony . . . . . . 35 Zł

1/4 strony . . . . . . 20 Zł   Drobne ogłoszenia . . 3 Zł

Cena pojedynczego zeszytu (z „Dodatkiem Nutowym“) 1 Zł

OD WYDAWNICTWA:

Wydawnictwo wysyła tylko własne „Dodatki nutowe“, obcych dzieł nie wysyła się.

Roczniki z 1927 (od III-XII Nru) są do nabycia (z „Dodatkami nutowemi“) po zniżonej cenie — 6 Zł.

W tym miesiącu wysyłamy P. T. Abonentom przypomnienia o zaległościach.

Prosimy o jak najrychlejsze ich wpłacenie. *Ufamy, że spotkamy się ze zrozumieniem; wszak z naszej strony regularnem wydawaniem pisma spełniliśmy, co do nas należy.*

Ostrzeżenie: *P. T. Abonenci z Ameryki zechcą nadsyłać należytość nie w listach, lecz przekazami.*

Rok III Tarnów — Listopad 1928 Nr. 11.

HOSANNA

Miesięcznik poświęcony sprawom muzyki kościelnej i religijnej

1903 — 1928.

Stojąc w obliczu dwudziestopięciolecia ukazania się „Motu Proprio“ o muzyce kościelnej Papieża Piusa X., uczyńmy obrachunek ze sobą, cośmy zrobili w Polsce dla spełnienia Ustawy Piusowej. Nie zamierzając podawać tu historycznego obrazu rozwoju stosunków kościelno-muzycznych u nas w ostatnich kilkudziesięciu latach, rzucamy tylko kilka rysów orjentacyjnych.

Już przed 1903 rokiem były w Polsce poważne prace około odrodzenia świętej sztuki. Wydawnictwa ks. Dra Józefa Surzyńskiego w Poznaniu („Kompozycje Kościelne wzorowych mistrzów muzycznych z epoki klasycznej w Polsce“, Poznań, 1885 — 1896), jego wydawnictwa liturgiczne i własne kompozycje; następnie popularne i szeroko znane kompozycje organowe i wokalne ks. Franciszka Walczyńskiego, Mieczysława i Stefana Surzyńskich, Makowskiego i innych autorów, perjodyczne pisma muzyczne, jak: „Muzyka kościelna parafjalna“, wydawana przez ks. Soleckiego we Lwowie (1881), prowadzona dalej przez ks. Dra J. Surzyńskiego w Poznaniu. „Śpiew Kościelny“, redagowany przez ks. Teofila Kowalskiego i ks. Eugenjusza Gruberskiego w Płocku i Warszawie, działalność sporej liczby byłych uczniów Szkoły Muzyki Kościelnej w Ratyzbonie i t. d., — to chlubne dowody usiłowań ku podniesieniu muzyki kościelnej w Polsce.

Ponieważ atoli, jak za granicą, tak i u nas zło było szeroko rozgałęzione, a przyczyny jego leżały głębiej, przeto wysiłki te nie zdołały go zupełnie usunąć!

W pomoc przychodzi w r. 1903 Ustawa Piusowa. Jasno stawia cel śpiewu kościelnego, określa jego formy liturgiczne, własności i cechy jego, mówi bez ogródek o śpiewakach kościelnych, organach, instrumentach muzycznych, szkołach śpiewaczych i innych środkach wiodących ku odnowieniu muzyki kościelnej, jednem słowem staje się kodeksem prawdziwym i drogowskazem dla każdego organisty i dyrygenta chóru kościelnego.

Prawdą jest niestety, że zbyt mało zdajemy sobie jeszcze sprawę z tego, że utwory wykonywane w kościele cechować musi „świętość“ — z wykluczeniem pierwiastka światowego; stąd też nierzadko rozbrzmiewają jeszcze w murach naszych Domów Bożych różne marsze, weselne czy pogrzebowe, arje „religijne“ i t. p.; że utwór wykonywany w kościele nie może grzeszyć przeciw wymogom „sztuki“ jako takiej, która wyklucza wszelką banalność lub braki i błędy muzyczne; a niestety wobec niskiego stanu znajomości muzyki wśród dyrygentów słyszymy wiele „oklepanych“ a bezwartościowych pieśni. Jeszcze zbyt mało mamy odczucia tej podstawowej zasady przypomnianej w „Motu Proprio“, że „muzyka“ jest częścią składową liturgji i jej pokorną sługą. Stąd ogromne stosunkowo sumy wydajemy na coraz to większe organy do naszych kościołów, a zapominamy o stworzeniu i zabezpieczeniu podstaw dla prawdziwych chórów liturgicznych, które jako istotniejsza część liturgji, stanowić powinny pierwszą troskę rządców kościoła.

W następstwie mamy bardzo małą liczbę chórów liturgicznych. Przyznajmy szczerze, że cały V Rozdział „Motu Proprio“ mówiący o „śpiewakach“ [1]) — jak dotąd, prawie zignorowaliśmy. A przecież argumenty przytaczane za udziałem głosów żeńskich w chórach kościelnych, za śpiewami solistów i solistek, odbijają się jak groch o twarde słowa Piusowe: „reszta śpiewu liturgicznego należy do chóru lewitów“, (V. 12), „niewiasty jako niezdolne do takiego oficjum - (liturgicznego), nie mogą być dopuszczone do uczestnictwa w chórze“ („ad chorum“), że głosy sopranowe i altowe „wedle starożytnego zwyczaju Kościoła, muszą być wykonane przez chłopców“ (V. 13).

Pominęliśmy też i nie wniknęliśmy w prawdziwy sens punktu 14-go: „jest także odpowiedniem, aby śpiewacy wówczas, gdy śpiewają w kościele, przywdziewali sutannę („talarem

[1]) Prosimy odczytać.

vestem“) i komżę“, co najwyraźniej wskazuje nam miejsce, na którem chórzyści mają śpiewać, mianowicie: w obrębie ołtarza, gdzie nabożeństwo się odprawia, gdzie obowiązują szaty liturgiczne.

Nie posiadając chórów odpowiadających przepisom Kościoła, mało też troszczyliśmy się o to, by chóry nasze śpiewały przepisane przez Kościół liturgiczne łacińskie teksty. Łatwo też zezwalaliśmy wszelkim instrumentom i orkiestrom na grę w kościele.

Jeśli do tego dodamy fakt, że nie we wszystkich Seminarjach, przygotowujących młodych lewitów do służby Ołtarza udzielana bywa w należytej mierze i odpowiedniej liczbie godzin, a co najważniejsza, przez fachowe siły nauka śpiewu kościelnego, to nic dziwnego, że nasz rachunek sumienia wypadnie dla nas upokorzająco.

Lecz obok cieni wskażmy i światła. Braki są bowiem nie tylko u nas, a długotrwała zawierucha wojenna zaciężyła także nad muzyką kościelną.

Z odzyskaniem wolności nabraliśmy większej swobody ruchów i możemy niejednym już poszczycić się sukcesem.

W Warszawie ks. Henryk Nowacki zakłada „Towarzystwo Miłośników Muzyki Liturgicznej, pod wezw. św. Grzegorza“ [1]), które urządza kursy dla instruktorów (ek) śpiewu gregorjańskiego, wydaje odpowiednie podręczniki. Nad rozpowszechnieniem chorału pracuje z zapałem ks. Dr Stefan Świetlicki w diecezji sandomierskiej [2]).

Z Poznania na całą Polskę drogą fal radjowych, daje się słyszeć chór katedralny ks. Dra Wacława Gieburowskiego, wiodący prym w wykonywaniu arcydzieł muzyki klasycznej XVI. w., jak również i współczesnych autorów (soprany i alty chłopięce).

Kancjonał wydany świeżo przez ks. dra Gieburowskiego, przyczyni się do rozpowszechnienia poprawnych melodyj choralnych na ziemiach Rzeczypospolitej.

Organiści łączą się w diecezjalne Związki, radzą nie tylko nad sprawami organizacyjnemi, lecz także interesują się żywo zagadnieniami liturgiczno-muzycznemi. Dowodem tego ich pisma: „Przegląd Cecyljański“ (Warszawa) [3]), „Muzyka i Śpiew“ (Kra-

---

[1]) Ul. Karowa 5, m. 23.

[2]) Kilkakrotnie polecaliśmy jego popularne wydawnictwa gregorjańskie.

[3]) Przestał wychodzić.

ków)[1]), „Muzyka Kościelna“ (Poznań), „Pismo Organistowskie“ (Warszawa), „Kronika Muzyczna“ (Lublin), „Kierownik Chórów“ Częstochowa).

W tym okresie otrzymaliśmy też szereg prac z zakresu muzykologji, cennych dla muzyki kościelnej, z pracowni prof. Dra Adolfa Chybińskiego (Lwów), prof. Dra Zdzisława Jachimeckiego (Kraków), ks. Dra Hieronima Feichta, Dr Marji Szczepańskiej i in., co w znacznej mierze przyczynia się do prowadzenia muzyki kośc. po właściwej drodze.

Rokrocznie zyskujemy pewien zastęp wyszkolonych muzyków, duchownych i świeckich, którzy w kraju nabyte wykształcenie uzupełniają w zagranicznych ośrodkach kościelnomuzycznych.

Do rozwoju muzyki kościelnej przyczyniają się „szkoły organistowskie“, pośród których na pierwszy plan wysuwa się szkoła prowadzona przez XX. Salezjanów w Przemyślu; prócz dawnych, zakłada się nowe: w Katowicach, Wilnie, Częstochowie i in. W wielu też diecezjach Związki Organistów dążą do uzupełnienia wykształcenia swych członków za pomocą kursów dokształcających.

Jeśli dodamy nowe, dość licznie ukazujące się kompozycje kościelne, w wydawnictwach XX. Salezjanów[2]), XX. Misjonarzy[3]), księgarni nakładowych, to coraz pomyślniej kształtuje się przed nami zarys dorobku naszego w stosunku do wymagań Ustawy Papieskiej.

W pojęciach większości zawodowych muzyków kościelnych u nas — sądzimy — minął już okres uświadomienia sobie, które cechy utworów uważać należy za „kościelne“, „liturgiczne“, nadające się do kościoła, które zaś nie.

* * *

Na tem atoli poprzestać nie możemy. Tamto jest zasługą i zdobyczą naszych poprzedników. Nas czeka druga część pracy. Śpiew nasz w całej pełni wtedy dopiero stanie się liturgicznym, gdy nie tylko sam w sobie będzie zgodny z przepisami liturgji, lecz co ważniejsza, gdy będzie wykonany przez chór liturgiczny, gdy sposób wykonania i miejsce

---

[1]) Przestał wychodzić.

[2]) Warszawa, ul. Lipowa 14.

[3]) Kraków, Stradom 4.

chórzystów odpowiadać będzie wymaganiom liturgji, gdy spełnimy dokładnie polecenia Piusowe, podane w rozdziale V. „Motu Proprio". Tej pracy służy niniejszy miesięcznik od pierwszej chwili swego istnienia.

Kiedy dzisiaj rozpoczynamy trzeci rok naszej pracy redakcyjnej, kiedy obchodzimy 25-ciolecie Ustawy Piusa X., a dziesięcioletnią rocznicę odzyskania naszej wolności, tem mocniej wołamy:

1) Niech każda diecezja wyszuka sobie jednego fachowego dyrygenta; niech on wyćwiczy sobie chór wedle wskazania papieskiego, jako wzór. (Chłopcy — młodzieńcy).

2) Niech urządzi potem kurs dla kilkunastu, czy kilkudziesięciu dyrygentów z diecezji pod swojem przewodnictwem i przy udziale swego „wzorowego chóru" [1]*.*

3) Niech objeżdża kolejno, na miejscu, absolwentów tego kursu ze swoim chórem, który niech zaśpiewa na nabożeństwie wobec zaproszonych parafjan. (Chór wystąpi w komżach przy celebrującym kapłanie w prezbiterjum) [2]*.*
Po nabożeństwie niech wypowie krótki, gorący referat w sali parafjalnej, po którym nastąpi założenie „Towarzystwa Przyjaciół chóru parafji N.", z zapisaniem członków i uchwaleniem wkładki. Miejscowy dyrygent kształci potem chór, podobnie jak to widział podczas kursu, przy poparciu i opiece tak założonego „Towarzystwa Przyjaciół Chóru" [3]*.*

4) Niech zbiorą się delegaci tych kilkunastu czy kilkudziesięciu „Towarzystw" w siedzibie diecezji i założą „Diecezjalny Związek Cecyljański".

5) Niech „Diecezjalne Związki" złączą się przez swych delegatów w ogólny „Polski Związek Cecyljański", który wydawać będzie pismo dla członków [4]*, urządzać kursy instruktorskie i kierować całą akcją.*

Oto nasz plan, do którego systematycznie zdążamy.

---

[1]) O umiejętnem kształtowaniu głosów chłopięcych dla śpiewu chórowego patrz Nr. X. z b. r.; — w następnych zeszytach będzie ciąg dalszy.

[2]) Patrz „Hosanna" zesz. III, IV i V z b. r., których początkowe artykuły omawiają stosunek dyrygenta do organów i chóru.

[3]) We Francji istnieją gęsto podobne „Société des Amis de la Maitrise" (Towarzystwo Przyjaciół chóru N. N.) — Należeć do nich może każdy parafjanin, nie sami tylko śpiewacy.

[4]) We Włoszech otrzymuje z górą 10 tysięcy członków Związku św. Cecylji, pismo związkowe („Bollettino Ceciliano").

Pierwszą część naszych zamierzeń osiągnęliśmy. Za pomocą niniejszego miesięcznika mianowicie staraliśmy się szerzyć ideę i potrzebę wzorowych, liturgicznych chórów. Teraz, gdy teren przygotowany, przyszła pora na akcję organizacyjną, do której zapraszamy i wzywamy wszystkich, czujących się na siłach naszych sympatyków, w ich ręce powierzając dalszy etap pracy dla Świętej Sztuki. Brak ujęcia organizacyjnego był niezawodnie jedną z przyczyn, dla których dotychczasowe prace nad odrodzeniem muzyki liturgicznej nikły wydały owoc.

Gdy w bieżącym miesiącu będziemy urządzać uroczystości 25-lecia „Motu Proprio", weźmijmy pod obrady podane powyżej myśli, ofiarnie zabierzmy się do pracy i ułożywszy sobie dokładny plan działania, pocznijmy wprowadzać zasady w życie.

O wszystkich zaś poczynaniach i próbach w tym kierunku donośmy redakcji „Hosanny". Skoro tylko ukonstytuuje się „Związek Cecyljański" w Polsce, wydawnictwo „Hosanny" postanowiło ofiarować mu na własność swój miesięcznik (bezpłatnie), by tem lepiej spełniał dalsze swe zadania i służył świętej sprawie.

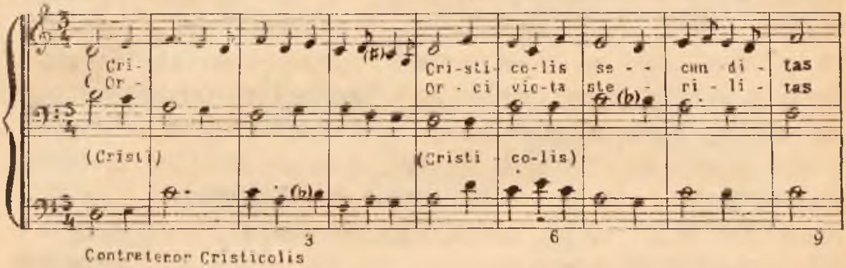
REDAKCJA.

Do historji muzyki średniowiecznej w Polsce.

Dwa studja muzykologiczne.

Największą śpiewność znamionuje głos najwyższy, zawierający interwały mniejsze do kwarty czystej włącznie (w obydwu kierunkach). Większą swobodą odznaczają się głosy niższe. Następstwo interwałów, zgodne z melodyką wokalną à cappella w głosie najwyższym, jest w głosach niższych bardziej dowolne i niekrępowane, choć należy tu zaznaczyć, że daleko bardziej odbiegającym od wokalizmu jest głos dolny, niż środkowy, który w porównaniu z górnym ma daleko większą swobodę ruchów i śmielszą linję, niezależną zupełnie od konieczności instrumentalizmu. Głos górny, mimo bezwzględnego charakteru wokalnego, jest dość nieśmiały w swych ruchach i w porównaniu ze środkowym — monotonny, jakkolwiek co do kościelnego charakteru — stylowy. Gdybyśmy szukali

pierwiastka świeckiego, to znaleźlibyśmy go w głosie środkowym, podczas, gdy głos górny tworzy zupełne przeciwieństwo. Taka kombinacja w jednym i tym samym utworze jest cechą wielu religijnych utworów „artis novae". W tenorze naszego hymnu słyszymy wyraźnie jakąś francuską „chanson". Zestawienie początków głosów daje możność zorjentowania się w melodyce utworu; w przykładach zredukowane są wartości nut do jednej czwartej (brevis równa półnucie):



Progresji brak zupełny; dwie rozłożone tercje w głosie najwyższym (t. 3 - 4) powstały najpewniej przypadkowo, bez myśli stosowania progresyj. Wpływy włoskie są więc w melodyce utworu wykluczone [1]). Z charakterystycznych zwrotów melodyjnych, zwrócimy przedewszystkiem uwagę na stale w dwojakiej formie się powtarzającą formułkę kadencyjną: 1. z krokiem tercjowym na finalis (p. t. 4 - 5) i równoczesnem opisaniem „subsemitonii modi" przy pomocy obu prowadzących; 2. z krokiem tercjowym na finalis bez opisywania (p. t. 2 - 3). W głosie najwyższym znajdujemy ponadto szereg taktów identycznych, bądź wzajemnych warjantów (t. 3 - 5 = 10 - 12 = 19 - 21 = 26 - 29).

W **rytmice** kompozycji widoczne są wybitne wpływy francuskie — zauważamy tu bowiem wyraźne ślady rytmiki modalnej [2]), szczególniej w głosach niższych; przeważa w nich schemat rytmiczny: |𝅜| 𝅝, znajdujemy go zaś nawet w ośmiu taktach kolejno po sobie następujących (głos środkowy t. 5 - 12), że nie wspominamy już o mniejszej ilości siedmiu, pięciu lub trzech taktów. Francuskim jest dalej dość częsty rytm synkopowany w głosie najwyższym: 𝅝 𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥; 𝅝. 𝅝 𝅗𝅥; 𝅗𝅥 𝅝 𝅝 𝅗𝅥 [3]).

[1]) Ficker: „Die frühen Messkompositionen der Trienter Codices". Stud zur Musikwissenschaft. XI. str. 7 i 13.

[2] – [3]) Ficker: jw. str. 7, 9 i 16.

Francuską jest w końcu, chwilowa wprawdzie, izorytmia w głosach niższych (t. 4 - 5, 7 - 11, 13 - 14, 17 - 18, 20 - 24)[1]).

Pod względem prowadzenia głosów przedstawia nasz hymn typowy wzór końca XIV. i początku XV. wieku. Zauważamy w nim szereg paralel konsonansów doskonałych, wręcz zabronionych w epoce następnej. Ogółem na 31 taktów kompozycji, znajdujemy te paralele w 15 taktach, pozostała ilość 16 taktów jest od nich wolną. Przeważają równoległe kwinty, występujące w głosach skrajnych (t. 7), lub w dwóch głosach wyższych (t. 2, 4, 7, 8, 13, 15, 20, 24, 28, 30). Kwinty te pojawiają się często w towarzystwie tercji — tworząc paralele pełnych trójdźwięków (archaizm!). Paralele te posiadają dwojaką formę: 1. paralele rzeczywiste z identyczną rytmiką w dwóch a nawet wszystkich trzech głosach. 2. jako następstwo kwint opóźnionych — kwint przedzielanych współbrzmieniem sekstowem (p. t. 3 - 5), co ma miejsce szczególniej przed kadencjami, dowodząc nieznacznych wpływów fauxbourdonowych. Równoległe oktawy występują w głosach skrajnych (t. 1) lub niższych (t. 29). Jeden raz pojawiają się oktawy równoległe, zamaskowane żywszym ruchem rytmicznym głosu najwyższego (t. 14), co było częstem jeszcze w okresie powstawania „kodeksów trydenckich".

Dyssonansów jest mało. Wprowadzane są tylko przejściowo na słabej części taktu; na mocnych częściach taktów nie zauważamy dyssonansów.

Imitacji brak zupełny.

Budowa formalna utworu jest prosta: mamy tu do czynienia z kompozycją dwuczęściową, liczącą 31 taktów. Część I. liczy 16, zaś II. 15 taktów. Budowa więc jest prawie zupełnie symetryczna. W obrębie obu części wyróżniamy drobne ustępy zakończone kadencjami doskonałemi. W części I. mamy ich 5, w II. części zaś 4. Schemat budowy formalnej przedstawia się:

Część I. t. 1 - 16 (16):	Część II. t. 17 - 31 (15):
1. t. 1 - 5.	1. t. 17 - 21.
2. t. 5 - 9.	2. t. 21 - 25.
3. t. 9 - 12.	3. t. 25 - 29.
4. t. 12 - 14.	4. t. 29 - 31.
5. t. 14 - 16.	

Przed omówieniem formy kompozycji, zastanowimy się nad

[1]) Ficker: jw. str. 7, 9 i 16.

stosunkiem tekstu literackiego do opracowania muzycznego, w związku zaś z tem budową tekstu literackiego. Utwór poetycki złożony jest z 4 zwrotek trzywierszowych o identycznej budowie: wiersz 1. i 2. jest ośmiozgłoskowy, wiersz 3. sześciozgłoskowy; rymy parami różne: I. a a b; II. a a b; III. b b c; IV. b b c. — W opracowaniu muzycznem każdemu z wierszy odpowiada jeden względnie dwa ustępy zakończone kadencją: w zwrotce I. i II. wierszom 1. i 3. odpowiada — po jednym ustępie, wierszowi 2. — dwa. We zwrotkach III. i IV. wierszowi 1. i 2. odpowiada po jednym ustępie, 3. zaś dwa. Ponieważ tekst jest w głosie najwyższym wpisany dwurzędowo i to w sposób następujący: pod cz. I. zwrotka I. i II., pod cz. II. zwrotka III. i IV. — wynika dwukrotne wykonanie całości. Jak już z analizy wynika, hymn „Cristicolis secunditas" jest utworem wokalno-instrumentalnym. Wyróżniamy w nim partje ściśle instrumentalne, oraz wokalno-instrumentalne. Ugrupowanie ich uzmysłowi najwyraźniej następujące zestawienie:

Cz. I. ustęp 1.: wstęp instrumentalny.
ustęp 2-5: monodja wokalna na tle dwóch głosów instrumentalnych.
Cz. II. ustęp 1-4: duet wokalny na tle głosu instrumentalnego.

Przejdźmy do scharakteryzowania formy naszego hymnu. Mamy tu do czynienia z kompozycją w stylu balladowym, jako połączeniem głosów wokalnych na tle głosu instrumentalnego. Jest to tak zw. przez Besselera motet balladowy typu francuskiego: wskazuje na to kombinacja bądź jednego, bądź dwóch głosów wokalnych z instrumentalnemi, partja ściśle instrumentalna, jak również w końcu okresowa budowa melodyki[1]). Czeste syllabiczne traktowanie tekstu w głosach wokalnych pozwala stwierdzić pewne wpływy konduktowe.

Kompozycja nasza jest typowym przykładem stylu z końca XIV. i początku XV. wieku, jakkolwiek wybitne wpływy francuskie w melodyce, rytmice, a również i formie wraz z bezwzględnym brakiem jakichkolwiek wpływów włoskich, jest również cechą epoki Dufay'a.

[1]) Besseler: „Studien zur Musik des Mittelalters I.". A. f. M. VII. 2, str. 193 i 235.

Jakkolwiek hymn „Cristicolis secunditas" zachował się w rękopisie polskiego pochodzenia, trudno twierdzić na pewno, iż jest on dziełem polskiego t w ó r c y. Wobec faktu jednak, iż nie znajdujemy go w żadnym współczesnym rękopisie zagranicznym, ponieważ dalej tekst jego jest nieznany, przedewszystkiem zaś wobec faktu, iż szereg hymnów Rkp. 52. jest pochodzenia polskiego — można przypuszczać, że mamy i tu do czynienia z utworem nieznanego dziś mistrza polskiego, i to wcale niepośledniego znawcy techniki kompozytorskiej średniowiecza, w szczególności zaś stylu f r a n c u s k i e g o, udokumentowanego również w symetrycznej budowie całości. Z tego też powodu nie możemy uzgodnić naszego sądu z twierdzeniem prof. Z. Jachimeckiego, jakoby utwory zawarte w rękopisie 52. były wyrazem wpływów włoskich, jakkolwiek tych ostatnich nie brak w naszym rękopisie. Wykazaliśmy jednakże iż utwór „Cristicolis" nie jest jedyny, w którym panuje stanowcza i wyłączna przewaga wpływów francuskich (por. M. Szczepańskiej „Hymn ku czci św. Stanisława z XV wieku", w „Przeglądzie muzycznym", Poznań 1928 — i odbitka).

Dr. Marja Szczepańska, Lwów.

Cecylja — patronką muzyki?

(Na dzień 22. listopada).

Gdybyśmy w dniu dzisiejszym mogli się przenieść do Wiecznego Miasta i stanęli w starej dzielnicy Rzymu zatybrzańskiego, zdziwilibyśmy się niebywałym ruchem, jaki tam wczoraj i dziś panuje. Gdybyśmy zapytali te rzesze pątników, te grupy turystów, duchownych i świeckich, chrześcijan, a nawet innowierców, dokąd tak spieszą, — jedną dałyby odpowiedź: do bazyliki św. Cecylji.

Kimże ta św. Cecylja?

Każdy, kto choćby tylko zdalsza zajmować się musi muzyką, a zwłaszcza kościelną i liturgiczną, wie, że w sferach niebieskich patronów naszych, wśród niezliczonych hufców bohaterów i bohaterek Bożych, uwieńczonych chwałą nieśmiertelności, znajduje się także patronka muzyki, św. Cecylja, której uroczystość Kościół św. na całym świecie w dniu dzisiejszym obchodzi.

Jej postać świetlana, promienna glorją męczeństwa, przyozdobiona panieńskim wieńcem liljowym i palmą zwycięstwa, jest nam znaną z nieobszernych aktów męczeństwa i badań archeologicznych. Dowiadujemy się z nich, że Cecylja urodziła się na początku trzeciego wieku, jako córka jednego z najstarszych rodów patrycjuszowskich Rzymu, Cecyljuszów, że jako chrześcijanka poślubiwszy młodego poganina Walerjana, pozyskała go wraz z jego bratem Tyburcjuszem dla wiary i korony męczeńskiej i że wreszcie ona sama, zawezwana przed sąd chciwego prefekta rzymskiego Almachiusza za stałość we wierze, została skazana na śmierć, przez uduszenie w swej łazience.

Gdy po 24 godzinach wyszła stamtąd nietknięta, Almachiusz posyła kata, z rozkazem ścięcia cudownej dziewicy. Po trzykroć uderzył kat mieczem w szyję św. Cecylji, lecz dzieła swego nie dokonał. Nie mogąc jej zadać więcej cięć, bo tego zakazywało prawo rzymskie, odszedł — a św. Męczennica, skutkiem ran odniesionych umarła, dnia 16 września r. 229 lub 230, za pontyfikatu pap. Urbana i pochowaną została w katakumbach, zwanych dziś katakumbami św. Kaliksta.

Aż do czasów pap. Paschalisa I. (w. IX.), który odnalazł grób ze zwłokami św. męczennicy, tyle tylko wiemy, iż cześć dla mężnej Rzymianki zawsze żywą pozostała u Jej ziomków. Uroczystość Jej obchodzono z wigilją i to nie w dniu Jej śmierci, lecz dnia 22 listopada (w dniu, w którym prawdopodobnie pałac Cecylji zamieniono na dom Boży i to już od V. w.) i ona jedna obok św. Wawrzyńca miała swoją prefację.

Nic jednak nie wiemy, żeby św. Cecylja miała być szczególniejszą patronką muzyki. Czci Ją całe średniowiecze, jako panieńską męczennicę, przedstawiając Ją w swej sztuce z palmą, mieczem, lecz nigdy z organami, skrzypcami lub harfą — jak to robią wieki następne.

Skąd tedy takie zrozumienie rzeczy? Skąd ta przemiana dziewiczej męczennicy z pierwszych wieków chrześcijaństwa, w postać patronki muzyki?

To przeobrażenie wywodzi się z jednego tylko zdania, zawartego w aktach męczeńskich: „Cantantibus organis Caecilia in corde suo soli Domino decantabat dicens: Fiat cor meum et corpus meum immaculatum, ut non confundar". Przyjmując w tłumaczeniu, że przez „organum" rozumiano jakibądź instrument, następnie zaś wszelki instrument muzy-

czny, nie wyłączając nawet naszych organów kościelnych, to tekst ten w tłómaczeniu brzmi: „Przy dźwiękach instrumentów muzycznych Cecylja w sercu swojem Bogu jedynie wyśpiewywała, mówiąc: Niech serce i ciało moje stanie się niepokalanem, abym nie była zawstydzona". A ponieważ cytat ten wyjęty jest z opisu godów małżeńskich Cecylji z Walerjanem, stąd wniosek, że Cecylja, która pod szatą godową ukrywała włosiennicę umartwień, myślała o sprawach o wiele wznioślejszych i zajętą była w sercu swojem modlitwą, prosząc Bożego Oblubieńca o moc i opiekę do zwalczania trudności, które na nowych ścieżkach życia spotykać będzie.

W każdym wypadku powstać tu mogą dwa przypuszczenia: a) albo Cecylja sama grając na jakimś instrumencie, współcześnie Bogu wyśpiewywała chwałę, albo też: b) podczas gdy inni grali na instrumentach, to Cecylja tymczasem w sercu wielbiła swego Boga.

Jeśli przyjmiemy możliwość pierwszego, wtedy w każdym razie wykluczyć musimy, jakoby Cecylja miała grać na organach.

Wprawdzie już wtenczas istniał jakiś instrument, zaopatrzony w pewnego rodzaju klawiaturę, z którego tony wydobywano za pomocą prądu powietrza. Za wynalazcę takiego organu (hydraulicznego czyli wodnego) uważamy Ktesibiosa z II. w. przed Chrystusem.

Kasyodor (w IV w. po Chr.) tłumacząc psalm 150, w. 4. „Laudate eum (Dominum) in chordis et organo", opisuje taki instrument, który był w posiadaniu ces. Juljana Apostaty. Jednakże nazwa ta „organum" nie odnosiła się wyłącznie do właściwych organów. Jasno to mówi św. Augustyn, tłumacząc psalm 56, słowami: „organami nazywają się wszystkie instrumenta, a nie tylko owe wielkie, zaopatrzone w miechy powietrzne".

Organy wodne były u Greków i Rzymian dosyć rozpowszechnione i uważano je za sprzęty luksusowe w pałacach bogaczów. Mamy nawet monety z czasów Nerona, na których wybity był organ wodny. — Że organy te zaopatrzone w jedną tylko oktawę, musiały być bardzo niedoskonałe, a w użyciu swojem jeszcze bardzo niepraktyczne — świadczy o tem to, że w r. 950 przez bisk. Elfegga we Winchester wystawiony organ, zaopatrzony w dwie klawiatury po 10 klawiszy, liczący 400 piszczalek, miał 26 potężnych miechów, obsługiwanych przez 70 silnych mężczyzn. Klawiaturę zaś poruszało dwóch orga-

nistów, a głos organu porównywano dosłownie do „wycia grzmotów".

Jeśli więc w 10 wieku organy były jeszcze tak nieporęczne, cóż mówić o tych, które znano za czasów św. Cecylji. Czyż podobna, by młoda Rzymianka potrafiła grać na takich organach, lub choćby tylko śpiewać, przy akompanjamencie instrumentu, którego głos przyrównywano do głosu grzmotów?

Zdaje się „organum", jako organy, jest wykluczony w tym cytacie.

Możnaby jednak przypuścić, iż Cecylja grała na znanej już Dawidowi harfie. Wtedy jednak nie byłoby w tekście określenia cantantibus organis, ale citharis lub chordis lub t. p., bo te instrumenty były znane pod swoją właściwą nazwą.

Wobec tego trzeba się uciec do drugiej hipotezy, mianowicie: Podczas gdy inni wygrywali na instrumentach (nie wyłącza się oczywiście i organu wyżej wymienionego) — Cecylja wielbiła Boga w sercu swojem.

Nie znaczy to jednak, że te „organa cantantia" miały być akompanjamentem śpiewu Cecylji, co zresztą jasno zaznacza tekst aktów męczeńskich: Caecilia in corde suo decantabat Domino, — czyli jak to na początku zaznaczyłem, Cecylja w czasie hucznych godów małżeńskich, w czasie muzyki, pląsów i wiwatów, wznoszonych na cześć nowożeńców, odwracała serce swoje od tych marności tego świata, rozkoszując się hymnammi pochwalnemi, jakie w sercu Swojem zasyłała do stóp ukochanego Oblubieńca niebieskiego.

Na potwierdzenie tego niechże posłuży jeszcze i ten dowód: iż trudno przypuścić, by Cecylja w czasie godów małżeńskich, u boku swego oblubieńca-poganina i jego pogańskiego otoczenia, wśród którego nie brakowało i kapłanów pogańskich, potrzebnych do rytualnych ofiar wina i mleka, mogła się zdobyć na jakiś — powiedzmy językiem dzisiejszym — koncert duchowny, bez narażenia się biesiadnikom poganom.

Z tego, co tu powiedziałem, łatwo zrozumieć, iż średniowieczni poeci, a za nimi malarze i rzeźbiarze pomieszali pojęcia „organum" w znaczeniu jakiegokolwiek instrumentu muzycznego z „organum" w znaczeniu organów kościelnych, o co było nietrudno, gdyż organy w tych czasach, już częściej można było po kościołach napotkać.

Cóż więc dziwnego, że tak malarstwo jakoteż i rzeźbiarstwo

zaczęło czerpać z tego mylnie tłumaczonego tekstu, nowe pomysły do swej twórczości!

Najstarszem dziełem, które uwieczniło to mylne pojęcie czasu, jest bezsprzecznie obraz w katedrze w Gent z r. 1420, przedstawiający wielki chór świętych dziewic śpiewających, lub grających na różnych instrumentach przed Bożym Barankiem, a na ich czele św. Cecylja przy organach.

Od tego czasu Cecylja zaczęła uchodzić za mistrzynię gry organowej. Prawie nie powstał żaden nowy obraz więcej, któryby przedstawiał Cecylję, bez jakiegoś godła muzycznego. Obok organów dawano jej do ręki coraz to nowe instrumenta. Tak n. p., sławny Domenichino w całej serji obrazów przedstawia Cecylję, jużto przy organach, jużto przy skrzypcach, a nawet z basetlą w ręku.

Zresztą dziś już niepodobna zliczyć tych wszystkich dzieł sztuki, począwszy od miniatur, aż do wszechświatowej sławy dzieł, przedstawiających Cecylję już tylko w tej nowej szacie.

To też Herder w swojem dziele: „Zur schönen Kunst und Literatur" t. XIII. str. 79., zastanawiając się nad tą nową godnością naszej patronki, mówi: „Może żadna patronka na całym świecie nie doszła niewinniej do swego tytułu, od św. Cecylji". Została patronką muzyki, że na muzykę nie zwracała uwagi i jej kuszącym powabom uwieść się nie dała"...

Istotnie nie wiemy, kiedy właściwie i gdzie Cecylja została wybrana na patronkę muzyki. Pewnem jest, iż od czasu van Eyk'a i Rafaela, Cecylja Dziewica-Męczennica, wystąpiła jako Cecylja, Patronka muzyki.

I przyznać musimy, że w tej nowej szacie bardzo mile została przyjęta przez cały świat chrześcijański, budząc wszędzie, tak u katolików, jak również i wśród protestantów prawdziwe współzawodnictwo w tworzeniu coraz to wspanialszych dzieł pióra, pendzla, dłuta i dźwięku ku Jej czci. Były nawet próby, zwłaszcza we Francji, by zdetronizować św. Cecylję, a na patronów muzyki postawić takich świętych, którzy za doczesnej pielgrzymki tej sztuce hołdowali. Lecz próby te przeszły bez echa.

Słusznie mówi Herder: „Dalecy od tego, by usunąć Cecylję z Jej chwalebnego tronu i na Jej miejsce postawić św. Wincentego a Paulo, św. Odona, św. Oldricha, św. Gala, lub św. Dunstana, cieszymy się tym razem serdecznie z tej pomyłki

średniowiecza, która stworzyła tak piękną, chrześcijańską i świętą muzę, sławiąc Ją w pieśni i na obrazie i oddziaływując dodatnio na serca ludzkie. Cecylja zdobyła sobie stanowisko charakterystyczne, jakiego żadna „Klio", ani żadna inna postać zająć nie może. Jest to wzniosła, wspaniała postać Swiętej, wytrwałej i mężnej męczennicy, a zarazem uosobienie niebiańskiego skupienia". — Bądź co bądź, Cecylja dziś bardziej jest znana, jako patronka muzyki, niż jako męczennica.

Wszędzie, gdzie tylko powstają towarzystwa muzyczne, obierają sobie za patronkę tę, której żadna muzyka doczesna odwieść nie mogła od przysłuchiwania się muzyce anielskiej. Zwłaszcza Włochy, Jej ojczyzna, na tem polu przodowały. Już w połowie w. 16, powstaje tam Stowarzyszenie najwybitniejszych mistrzów tonów, pod opieką św. Cecylji. Między nimi stoi także nieśmiertelny mistrz Palestrina. Już w r. 1583 podnosi to Stowarzyszenie pap. Grzegorz XIII, kanonicznie do bractwa i wyposaża hojnie w przywileje i odpusty.

Wszyscy wielcy bojownicy czystości stylu kościelnego, więc obok Palestriny, bracia Feliks i Jan Anerio, bracia Jan i Bernardino Nanino, później Orlando Lasso, Foggia, Scarlatti i wielu innych do tego bractwa należeli. Za Piusa IX. bractwo to przemieniono w akademję.

Powstały podobne stowarzyszenia cecyljańskie w Anglji, Niemczech, Belgji już w zeszłem stuleciu. Podczas, gdy w Anglji wzięło sobie za cel muzykę religijną tylko, a głównie oratorja, to belgijskie i niemieckie stowarzyszenie ma za zadanie pielęgnowanie śpiewu kościelnego i liturgicznego i dzięki właśnie temu, reforma Piusowa przyjęła się w Niemczech odrazu, tak, że i śpiew kościelno-ludowy i śpiew liturgiczny jest tam naogół wszędzie wzorowy.

Czemuż i u nas nie możemy poszczycić się tego rodzaju organizacją? Wprawdzie mamy chóry kościelne, stojące na gruncie przepisów „Motu Proprio", są nawet i chóry, którym patronuje św. Cecylja, lecz ileż to chórów parafjalnych uprawia jeszcze muzykę, niegodną przybytków Pańskich, większą przykładając wagę do występów na estradzie koncertowej, niż do uświetnienia nabożeństw repertuarem, ułożonym według życzeń wielkiego reformatora śpiewu i muzyki kościelnej!

Niech tedy ta św. Patronka muzyki kościelnej obudzi i u nas coraz więcej zapału do zrealizowania przepisów pa-

pieskich w tej sprawie wydanych, byśmy coprędzej mogli usunąć te tak liczne jeszcze braki, do jakich przy obchodzie 25-lecia „Motu Proprio", z upokorzeniem się przyznać musimy.

J. Rzendowski.

Od Redakcji.

Ze względu na 25-lecie ukazania się „Motu Proprio" Piusa X, uważaliśmy za pożyteczne w miejsce dodatku nutowego, dać P. T. Czytelnikom tekst tej ustawy w formie osobnej broszurki, ozdobionej podobizną Ojca św. Ceny zeszytu nie podwyższamy.

*
* *

W Nr. X. „Hosanny", pod artykułem „Do historji muzyki średniowiecznej w Polsce", pominięte zostało nazwisko autorki: dr. Marji Szczepańskiej (Lwów), co na tem miejscu uzupełniamy, przepraszając ją za przeoczenie.

*
* *

Inne działy miesięcznika — dla braku miejsca odkładamy do Nr. XII, który wyjdzie 1. grudnia i zawierać będzie w dodatku nutowym „Invitatorium" i hymn „Jesu Redemptor" na Jutrznię Bożego Narodzenia (chór mieszany) ks. A. Nodzyńskiego z Włocławka.

*
* *

Ponieważ, jak z poważnej strony nam doniesiono, kongres kościelnych muzyków w Poznaniu w tym roku się nie odbędzie, przeto zawiadamiamy na tem miejscu byłych absolwentów Szkoły Muzyki kościelnej w Ratyzbonie, że i koleżeński zjazd odłożony zostaje do r. 1929, łącznie z ogólnym zjazdem muzyków, z okazji Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu.

Dodatek do XI. nru kośc.-muzycznego miesięcznika „HOSANNA“ — 1928



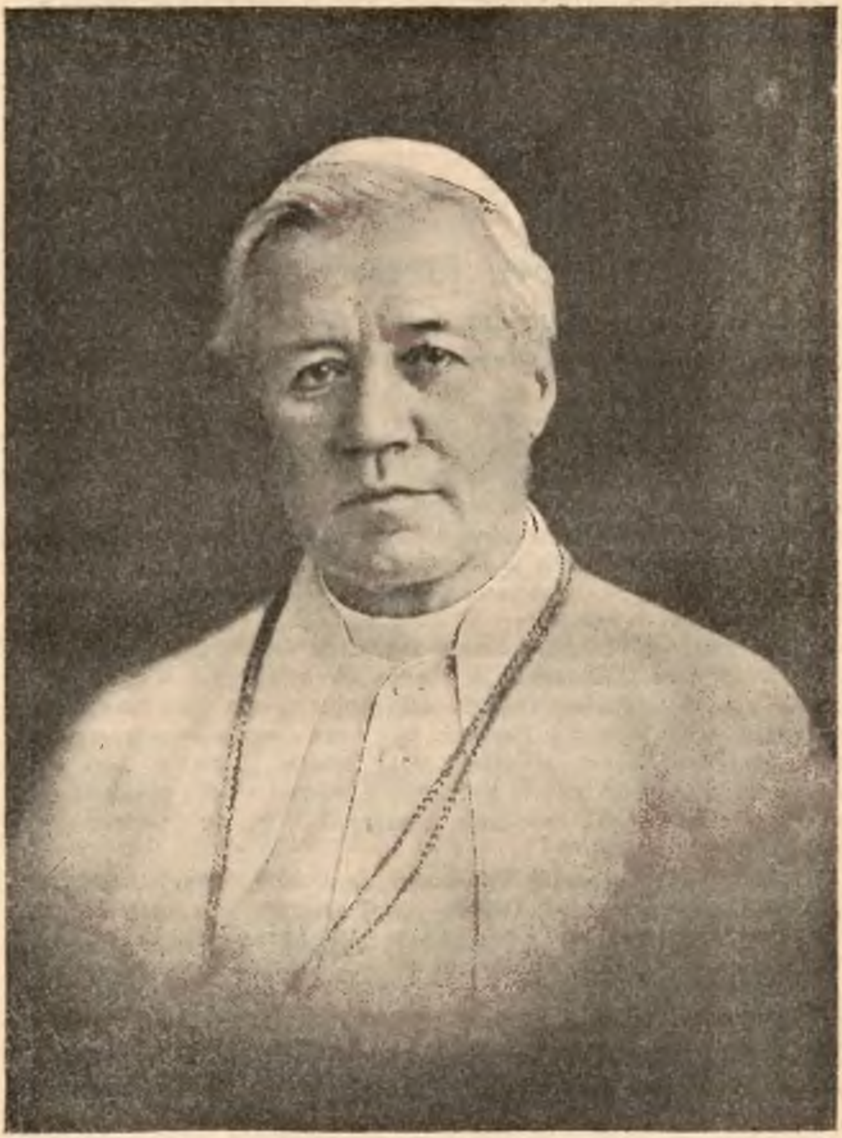
Motu Proprio

Papieża Piusa X.

o muzyce kościelnej

z dnia 22 listopada 1903 r.

Tarnów 1928 — Nakładem kośc.-muzycznego miesięcznika „Hosanna“ — (ul. Lipowa l. 21)



PIUS X.

Świątobliwy Papież, Odnowiciel i Prawodawca śpiewu kościelnego.

Motu Proprio
Papieża Piusa X.
o muzyce i śpiewie kościelnym (z dnia 22 listopada 1903 r.) [1])

Dnia 22 listopada br. upływa 25 lat od wydania słynnej Ustawy dla muzyki kościelnej Papieża Piusa X. (22 XI. 1903 roku — 22 XI. 1928 roku). Podczas, gdy dekrety dawniejszych Papieży dotyczą poszczególnych tylko zagadnień z zakresu muzyki kościelnej, to Ustawa Piusowa po raz pierwszy podaje dokładną instrukcję odnośnie do całokształtu tej obszernej dziedziny.

Świątobliwy ten Papież, w pierwszym zaraz roku swego wstąpienia na Stolicę Piotrową, uważał za rzecz wielkiej wagi zabranie głosu w sprawie muzyki kościelnej. A znał dobrze jej stan, był bowiem i wikarjuszem i proboszczem wiejskim, następnie udzielał sam nauki śpiewu kościelnego klerykom Seminarjum Duchownego w Treviso, tem skuteczniej usuwał nadużycia w muzyce kościelnej jako Biskup Mantui, potem jako patrjarcha w Wenecji, wreszcie obrany Papieżem w r. 1903, zaraz w pierwszym roku swego pontyfikatu wydaje niniejsze „Motu Proprio", któremu „jako kodeksowi prawnemu dla muzyki kościelnej, z pełności Władzy Apostolskiej" nadaje „moc prawa" i „obowiązuje.... wszystkich do najściślejszego jej przestrzegania". („Wstęp".)

Niniejsze „Motu Proprio" było pierwotnie ułożone w języku włoskim; późniejszy przekład na język łaciński został włączony do „Autentycznych Dekretów" Kongregacji św. Obrz. (Volum. VI. Appendix I. Rzym 1912. Str. 29—38, pod Nr. 4121) i odtąd oba teksty uchodzą za autentyczne.

Bezwątpienia, że jedną z ważnych trosk urzędu Pasterskiego, nietylko na tej Najwyższej Stolicy Biskupiej, którą z niezbadanych wyroków Opatrzności acz niegodni zajmujemy, ale i w każdym pojedynczym kościele, stanowi zadanie utrzymania i podniesienia uroku Domu Bożego, w którym odbywają się wzniosłe tajemnice religijne i w którym lud wierny się zgromadza, aby dostąpić łask Sa-

[1]) Tekst niniejszy przedrukowano z urzędowego pisma „Diecezji Tarnowskiej", (Curr. V. 1904.); zmieniono tylko pisownię i zbyt jawne niescisłości przekładu (podane w uwagach na dole). Podkreślenia pochodzą od Redakcji.

kramentalnych, uczestniczyć w świętej Ofierze Ołtarza, uczcić Przenajświętszy Sakrament Ciała Pańskiego i połączyć się we wspólnej modlitwie zanoszonej przez Kościół wśród wzniosłych czynności liturgicznych. Nic się zatem nie powinno znajdować w świątyni, coby przeszkadzało, lub choćby tylko zmniejszało pobożność i skupienie ducha wiernych, nic, coby stanowiło słuszną przyczynę niesmaku lub zgorszenia, a nadewszystko nic coby wprost obrażało powagę i świętość kościelnych czynności i temsamem stawało się niegodnem Domu Modlitwy i Majestatu Bożego.

Nie dotykamy szczegółowo wszystkich nadużyć, które pod tym względem zdarzyć się mogą. Dziś uwaga Nasza zwraca się do jednego z najzwyklejszych i najtrudniejszych do wykorzenienia nadużyć, nad którem trzeba nieraz ubolewać w takich nawet kościołach, w których każda inna rzecz godną jest najwyższej pochwały, czy to zważymy piękność i wspaniałość świątyni, czy przepych i wzorowy porządek ceremonij, czy ilość duchowieństwa, czy wreszcie powagę i pobożność, z jaką kapłani święte czynności spełniają.

Chcemy mówić o nadużyciach istniejących w śpiewie i muzyce kościelnej. — I zaprawdę, czy to skutkiem własności tej sztuki, samej w sobie chwiejnej i zmiennej, czy przez stopniową z biegiem lat wielu zmianę smaku i przyzwyczajeń, czy skutkiem nieszczęsnego wpływu sztuki świeckiej i teatralnej na sztukę kościelną, czy przez przyjemność, którą muzyka bezpośrednio sprawia i którą nie zawsze łatwo utrzymać w odpowiednich granicach, czy wreszcie skutkiem wielu uprzedzeń, które w tej sprawie niespostrzeżenie powstają a następnie nawet u osób poważnych i pobożnych uporczywie się utrzymują, jest ciągła dążność do zbaczania od prostej normy ustanowionej przez cel, dla którego sztuka oddaną jest na usługi kultu i aż nadto jasno wyrażonej w kanonach kościelnych, w rozporządzeniach Soborów powszechnych i prowincjonalnych, w przepisach po kilkakroć wydawanych przez św. Kongregacje Rzymskie i przez Najwyższych Pasterzy, Poprzedników Naszych.

Z prawdziwem wewnętrznem zadowoleniem, miło jest nam stwierdzić, że wiele dobrego się w tej mierze zrobiło w ostatnich lat dziesiątkach i w tem Naszem Świętem mieście Rzymie i w wielu kościołach kraju naszego, ale o wiele jeszcze więcej u niektórych narodów, gdzie mężowie znakomici i gorliwi

o chwałę Bożą, połączyli się, za pozwoleniem tej Stolicy Św. i pod kierunkiem biskupów swych, w kwitnące stowarzyszenia i prawie w każdym swym kościele i kaplicy przywrócili zaszczytne miejsce należne muzyce kościelnej. Bardzo daleko jest jednak jeszcze, aby ta zmiana ku lepszemu była ogólną i jeżeli sobie przypomnimy własne doświadczenia i weźmiemy pod uwagę niezliczone skargi, które ze wszystkich stron nas doszły w tym krótkim czasie, odkąd się Bogu podobało Naszą niegodną osobę wynieść na najwyższą godność Papiestwa Rzymskiego, uważamy za Nasz najpierwszy obowiązek bezzwłocznie podnieść głos, aby zganić i potępić wszystko to, co w świętych czynnościach i obrzędach kościelnych niezgodnem jest z przepisami istniejącemi. Skoro raz jest naszem najgorętszem pragnieniem, aby prawdziwy duch chrześcijański na wszelkie sposoby rozkwitł i utrzymał się wśród wiernych, koniecznem jest przedewszystkiem zwrócić uwagę na świętość i godność Świątyni, w której właśnie wierni zbierają się na to, aby ducha tego zaczerpnąć z najpierwszego i niezbędnego źródła, jakie stanowi czynny współudział w najświętszych tajemnicach i w modłach publicznych i uroczystych Kościoła.

A zaprawdę daremnem jest spodziewać się, aby na nas zbierających się w tym celu spłynęły obfite błogosławieństwa Niebios, jeżeli sposób w jaki do Boga błagania nasze zasyłamy, zamiast wznosić się w „wonności wdzięczności", wciskać Mu będzie do ręki powrozy, któremi ongi Boski Zbawiciel wyganiał ze Świątyni niegodnych bezczeszczących ją.

Dlatego też, aby nikt od tej chwili nie mógł się tłómaczyć, że nie zna dokładnie swego obowiązku i aby znikła wszelka niepewność w tłómaczeniu niektórych już wydanych przepisów, uznaliśmy za potrzebne wskazać w krótkości te zasady, które kierować winny Muzyką Kościelną w świętych obrzędach, oraz zebrać w jedną całość ogólną, główne przepisy Kościoła wydane przeciw najpospolitszym nadużyciom w tej sprawie.

I dlatego z własnej woli i z pełnem zrozumieniem rzeczy ogłaszamy tę naszą *Instrukcję*, której, jako *Ustawie prawomocnej dla muzyki kościelnej*, chcemy z pełności Władzy Naszej Apostolskiej nadać moc prawną i zarazem tem Naszem odręcznem pismem wszystkich zobowiązać do najściślejszego jej przestrzegania.

Instrukcja o Muzyce kościelnej.

I. Ogólne zasady.

1. Muzyka kościelna, jako część składowa uroczystej Liturgji, ma z nią tensam cel ogólny, którym jest chwała Boża, uświęcenie i zbudowanie wiernych. Ona to się przyczynia do do pomnożenia powagi i wspaniałości ceremonij kościelnych i tak, jak głównem jej zadaniem jest odpowiednią melodją przyodziać tekst liturgiczny, przedstawiony zrozumieniu wiernych, tak znowu właściwym jej celem jest dodać większej siły tekstowi samemu, aby za jej pośrednictwem wierni byli łatwiej jeszcze pobudzeni do pobożności i lepiej usposobieni do zebrania w sobie owoców łaski, powstających przy sprawowaniu Przenajświętszych Tajemnic.

2. Dlatego to Muzyka Kościelna powinna w najwyższym stopniu posiadać cechy właściwe liturgji, a mianowicie: świętość i piękność formy, z których wynika koniecznie inna jej cecha, powszechność. — Powinna być świętą, a więc wykluczać wszelką świeckość, nietylko w samej sobie, ale też i w sposobie, w jaki zostaje przez wykonawców oddaną.

Powinna być sztuką prawdziwą, gdyż inaczej niepodobieństwem jest, aby wywierała na dusze tych, którzy jej słuchają, ten wpływ, jaki Kościół wywrzeć zamierza, przyjmując do swej liturgji sztukę tonów. Lecz zarazem powinna być i powszechną w tem zrozumieniu, że nawet dozwalając każdej narodowości zużytkowanie w utworach kościelnych tych form właściwych, które stanowią poniekąd wyłączną cechę ich muzyki, powinny one jednak być tak dalece podporządkowane ogólnym cechom muzyki kościelnej, aby nikt z innej narodowości słuchając jej, nie doznał nieprzyjemnego wrażenia.

II. Rodzaje muzyki kościelnej.

3. Powyższe cechy spotykają się w najwyższym stopniu w śpiewie gregorjańskim i dlatego to jest on śpiewem właściwym Kościoła Rzymskiego, jedynym śpiewem, który Kościół odziedziczył po ojcach dawnych, którego z zazdrością strzegł przez długie wieki w swych księgach liturgicznych, który jako swój bezpośrednio przedstawia wiernym, który w niektórych częściach liturgji wyłącznie przepisuje i który

najnowsze studja tak szczęśliwie przywróciły do pierwotnej nieskazitelności i czystości.

Dla tych to przyczyn śpiew gregorjański był zawsze uważany za pierwowzór muzyki kościelnej tak, że można z całą pewnością postanowić prawidło ogólne, że: *„o tyle kompozycja jakaś dla kościoła przeznaczona jest świętszą i bardziej liturgiczną, o ile więcej w przebiegu swym, w natchnieniu i smaku zbliża się do melodji gregorjańskiej, zaś o tyle mniej godną świątyni, o ile więcej z tym najwyższym wzorem staje się niezgodną.* —

A więc tradycyjny śpiew gregorjański musi być przywrócony w obfitej mierze w obrzędach kultu i wszyscy powinni to sobie za pewnik przyjąć, że obrzęd kościelny nic nie straci na swej uroczystości, jeżeli nie będzie mu żadna muzyka inna towarzyszyła, jak tylko ten śpiew. W szczególności trzeba się starać przywrócić śpiew gregorjański do użytku ludu, aby i wierni, tak jak to dawniej bywało, znowu przyjęli udział bardziej czynny w nabożeństwach kościelnych,

4. Klasyczna polifonja, szczególniej zaś Szkoła Rzymska, która w w. XVI doszła do szczytu swej doskonałości w utworach Piotra Alojzego Palestriny i która i w dalszym ciągu nie nie przestaje wydawać dzieł doskonałych pod względem liturgicznym i muzycznym, posiada także w najwyższym stopniu powyższe zalety. Klasyczna polifonja w wysokim stopniu się zbliża do śpiewu gregorjańskiego, tego wzoru muzyki kościelnej i dlatego zasługuje, aby obok śpiewu gregorjańskiego była przyjętą w nabożeństwach kościelnych bardziej uroczystych, jakiemi są nabożeństwa ze współudziałem kapeli Papieskiej. I ona więc powinna być napowrót wprowadzoną do kościelnych uroczystości, szczególniej w znaczniejszych bazylikach, kościołach katedralnych, kaplicach seminarjów, oraz innych instytutów kościelnych, w których dostateczne siły do ich wykonania się znajdują.

5. Kościół zawsze uznawał i popierał postęp w sztuce, dopuszczając na usługi kultu wszystko, co genjusz w przebiegu wieków mógł stworzyć dobrego i pięknego, z zachowaniem jednak zawsze praw liturgji. Toteż i muzykę współczesną dopuszcza się także w kościele, skoro i ona dostarcza dzieł tak dobrych, poważnych i uroczystych, że stają się całkiem godnemi obrzędów liturgicznych. Niemniej jednak, ponieważ

muzyka najnowsza służy przeważnie do użytku świeckiego, trzeba zwracać największą uwagę, aby kompozycje muzykalne w najnowszym stylu, które się dopuszcza do kościoła, nie zawierały w sobie nic świeckiego, aby nie było w nich reminiscencyj motywów wykonywanych w teatrach i aby nawet w swej formie zewnętrzej, nie były wzorowane na modłę utworów świeckich.

6. Między różnemi rodzajami muzyki współczesnej ten, który wydaje się najmniej odpowiednim do użycia przy obrzędach kultu, jest styl teatralny, który w wieku ubiegłym miał najwięcej powodzenia, szczególniej we Włoszech. Styl ten z natury rzeczy samej staje w największem przeciwieństwie ze śpiewem gregorjańskim i z klasyczną polifonją, a temsamem występuje przeciw prawu zasadniczemu każdej dobrej muzyki kościelnej. Nadto budowa sama, rytm i, że tak powiem, jakiś *konwencjonalizm* stylowi temu właściwy, bynajmniej nagiąć się nie dają do wymagań prawdziwej Muzyki kościelnej.

III. Tekst liturgiczny.

7. Językiem właściwym Kościoła Rzymskiego jest język łaciński. Dlatego jest zakazanem w uroczystych czynnościach liturgicznych śpiewać cokolwiekbądź w języku ludowym, tem więcej jeszcze jest zakazanem śpiewać w języku ludowym części zmienne lub ogólne Mszy i Oficjum.

8. Skoro dla każdej funkcji liturgicznej ściśle określone są teksty, które można wykonać w śpiewie, oraz porządek, w jaki mają być wykonane, nie jest dozwolonem ani zmieniać tego porządku, ani zastępować tekstów przepisanych innemi własnego wyboru, ani opuszczać ich całkowicie lub też choćby tylko w części, jeżeli rubryki nie pozwalają zastąpić niektórych wierszy tekstu grą organową, w czasie której te wiersze zostają odmówione w chórze. Dozwolonem jest jedynie, wedle zwyczaju Kościoła Rzymskiego odśpiewać Motet o Przenajświętszym Sakramencie po *Benedictus* we Mszy uroczystej. Dozwolonem jest także, w czasie, gdy pozostanie po odśpiewaniu przepisanego ofertorjum Mszy św., wykonać krótki motet do słów zatwierdzonych przez Kościół.

9. Tekst liturgiczny powinien być odśpiewany tak, jak się znajduje w księgach, bez zmiany lub przestawiania słów, bez

niepotrzebnych powtarzań, bez łamania sylab i zawsze w sposób zrozumiały dla słuchających wiernych.

IV. Forma zewnętrzna kompozycyj kościelnych.

10. Pojedyncze części Mszy i Oficjum powinny zachować i pod względem muzycznym tę budowę i ten kształt, który tradycja Kościoła im nadała i który tak doskonale jest wyrażony w śpiewie gregorjańskim. Odmiennym zatem powinien być sposób komponowania jakiegoś *introitu* czy *graduału*, czy *antyfony*, czy *psalmu*, czy *hymnu*, czy też *Gloria in exelsis* i t. p.

11. W szczególności trzymać się trzeba następujących prawideł:

a) *Kyrie, Gloria, Credo* i t. d. we Mszy powinny zachować właściwą ich tekstowi jedność kompozycji. Niewolno zatem komponować ich w odrębnych kawałkach, tak, aby każda taka część stanowiła zamknięty w sobie utwór muzyczny, mogący być oddzielonym od całości i zastąpionym przez inny.

b) W wykonaniu Nieszporów powinno się zwykle trzymać przepisów *Caeremoniale Episcoporum*, które nakazuje śpiew gregorjański dla psalmodji, a dozwala śpiew figuralny dla *Gloria Patri* i dla *hymnu*.

Niemniej dozwolonem będzie w czasie większych uroczystości przeplatać śpiew gregorjański tak zwanym *falso bordone*, lub wierszami w takiż sam sposób odpowiednio skomponowanemi. Można nawet czasami pozwolić, aby pojedyncze psalmy w całości były wykonywane wedle odmiennej melodji, byle jednak w takiej kompozycji zachowaną została właściwa forma psalmodji; ten sposób o tyle tylko jest dozwolonym, o ile to będzie robiło wrażenie psalmodji, wykonywanej przez śpiewaków, czy według nowych motywów, czy według motywów gregorjańskich, czy wreszcie motywów skomponowanych według tych ostatnich.

Zostają więc raz na zawsze zakazane Psalmy tak zwane *koncertowe*.

c) W hymnach kościelnych powinno się zachować formę tradycyjną hymnu. — Nie wolno zatem komponować np. *Tantum ergo* w taki sposób, aby pierwsza zwrotka stanowiła jakiś romans, cavatinę lub adagio, a *Genitori* jakiegoś allegro.

d) Antyfony w czasie nieszporów powinny zwykle być

wykonane według właściwej im melodji gregorjańskiej. Jeżeliby jednak w pojedynczym wypadku miały być śpiewane według innej melodji, to w każdym razie nie powinny mieć ani formy melodji koncertowej, ani rozmiarów motetu lub kantaty.

V. Śpiewacy.

12. Jeżeli odejmiemy melodje należące do celebrującego, przy ołtarzu[1]) i do ministrujących, które zawsze wyłącznie tylko w śpiewie gregorjańskim wykonane być winny bez jakiegokolwiek towarzyszenia organów, to cała reszta śpiewu liturgicznego należy do chóru lewitów i dlatego śpiewacy w kościele, nawet jeżeli są świeckimi, zastępują w rzeczywistości miejsce chóru kościelnego. To też śpiewy, które które wykonywują, powinny przynajmniej w przeważnej ich części, zachować charakter śpiewu chórowego. Nie znaczy to, że odtąd śpiew solowy ma być zupełnie wykluczony. Tylko ten znowu nie powinien nigdy przeważać w czasie nabożeństwa tak, aby największa część tekstu liturgicznego była w taki sposób wykonaną: i owszem, powinien mieć cechę jakiegoś prostego przejścia melodyjnego i być ściśle związanym z resztą kompozycji w formie chóru.

13. Z tej samej zasady wynika, że śpiewacy w kościele mają prawdziwe oficjum liturgiczne i dlatego niewiasty jako niezdolne do takiego oficjum, nie mogą być dopuszczone do chóru lub uczestnictwa w kapeli kościelnej[2]). Jeżeli więc zachodzi potrzeba użycia wysokich głosów sopranowych i kontra-altowych, to muszą one, wedle starożytnego zwyczaju Kościoła, być wykonane przez chłopców.

14. Nakoniec powinno się dopuszczać do brania udziału w chórach kościelnych tylko mężczyzn[3]), znanych z pobożności i przykładnego życia, którzyby zachowaniem się swem skromnem i pobożnem w czasie nabożeństwa okazali się godnymi świętej czynności, którą sprawują,

Jest także odpowiedniem, aby śpiewacy, wówczas gdy śpiewają w kościele, przywdziewali sutanny i komże[4]) i je-

---

[1]) „Celebrantis ad altare".
[2]) „Non possunt admitti ad chorum seu musicis adnumerari".
[3]) „Viri".
[4]) „Induant talarem vestem et superpelliceum".

żeli znajdują się na chórach zbyt wystawionych na spojrzenia publiczności, aby byli zasłonięci kratą.

VI. Organy i instrumenty.

15. Jakkolwiek muzyką właściwą Kościoła jest tylko sam śpiew, niemniej jednak dozwolonym jest także śpiew z towarzyszeniem organów. Nawet mogą być także dopuszczone w pojedynczych wypadkach, w odpowiednich granicach z właściwą wstrzemięźliwością inne instrumenta, ale nie inaczej, jak za pozwoleniem Rządcy Diecezji, jak tego wymaga *Caeremoniale Episcoporum*.

16. Ponieważ zaś śpiew powinien zawsze mieć pierwszeństwo, to organy i inne instrumenty powinny tylko poprostu podtrzymywać go, a nigdy przygłuszać.

17. Nie jest dozwolone wykonywanie długich preludjów do śpiewu, lub przerywanie śpiewu intermezzami.

18. Gra na organach przy towarzyszeniu śpiewom, w preludjach, interludjach i innych, nie tylko powinna być wykonywana wedle właściwości tego instrumentu, ale powinna nadto posiadać wszystkie zalety prawdziwej muzyki kościelnej według wskazówek powyżej podanych.

19. Zakazane jest w kościele użycie fortepjanu, jak również i użycie instrumentów hucznych lub brzęczących, jakiemi są: bęben, w jakiejkolwiek formie i wielkości [1]), talerze, dzwonki itp.

20. Surowo jest zakazane, aby tak zwane orkiestry grały w kościołach; tylko w pojedynczym danym wypadku, jeżeli Rządca Diecezji pozwoli, można dopuścić instrumenty dęte i to w bardzo ograniczonej liczbie, wybranej i zastosowanej do rozmiarów kościoła, byle zarówno utwór sam, jak i towarzyszenie mające być wykonane, były napisane w stylu poważnym, odpowiednim i podobnym we wszystkiem do stylu organom właściwego.

21. W procesjach poza kościołem może Rządca Diecezji pozwolić na orkiestry, byle tylko nie wykonywały kawałków świeckich. Byłoby pożądanem w takich razach, aby udział jej ograniczał się do towarzyszenia jakimś pieniom pobożnym, wykonywanym w łacińskim lub ludowym języku przez śpiewaków lub pobożne stowarzyszenia, udział w procesji przyjmujące.

---

[1]) „Tympanorum cuiusvis formae et molis".

VII. Rozmiary kompozycyj liturgicznych.

22. Nie jest dozwolonem, aby kapłan przy ołtarzu, z powodu śpiewu lub muzyki, dłużej czekał, niż tego wymaga sama czynność liturgiczna. Według przepisów liturgicznych *Sanctus* Mszy powinno się skończyć przed Podniesieniem i dlatego także i celebrans w tym puncie powinien zwracać uwagę na śpiewaków. *Gloria* i *Credo* według tradycji gregorjańskiej powinny być względnie krótkie.

23. W ogóle trzeba potępić jako największe nadużycie, aby w czynnościach kościelnych liturgja występowała drugorzędnie, jakby na usługach muzyki, podczas gdy muzyka jest poprostu tylko częścią składową liturgji i jej pokorną sługą.

VIII. Główne środki.

24. Dla dokładnego wypełnienia tego, co się powyżej postanowiło: Biskupi, jeżeli tego jeszcze dotychczas nie zrobili, powinni ustanowić w swych dyecezjach komisje specjalne, złożone z osób prawdziwie kompetentnych w kwestjach muzyki kościelnej, którym w sposób, jaki uznają za najwłaściwszy, powierzą zadanie czuwania nad muzyką, która się wykonywa w kościołach danych diecezyj. Niech nie uważają na to tylko, aby muzyka była sama w sobie dobrą, ale, aby nadto odpowiadała siłom śpiewaków i aby była zawsze dobrze wykonaną.

25. Niech się wedle przepisów soboru Trydenckiego uprawia przez wszystkich w Seminarjach i Instytutach duchownych pilnie i z miłością czcigodny tradycyjny śpiew gregorjański, i niech przełożeni nie szczędzą w tej mierze obfitej zachęty i pochwał dla młodzieży sobie podwładnej. W taki sam sposób, gdzie się to okaże możebnem, niech starają się utworzyć pośród kleryków *Scholam Cantorum* dla wykonywania kościelnej polifonji i dobrej muzyki liturgicznej.

26. Nie należy zaniedbywać w czasie wykładów w Liturgji, Moralnej i Prawa kanonicznego dotykać wobec uczniów teologji tych punktów, które w osobliwszy sposób odnoszą się do zasad i praw muzyki kościelnej i powinno się uzupełniać naukę, jakiemś osobliwszem pouczeniem, dotyczącem strony estetycznej sztuki kościelnej, aby klerycy nie wychodzili z Seminarjum, pozbawieni tych wiadomości tak bardzo potrzebnych dla rzeczywistego wykształcenia duchownego.

27. Należy przyłożyć starań, aby przywrócić, przynajmniej przy głównych kościołach, starożytne Scholae Cantorum jak się to już z najlepszym skutkiem w wielu miejscowościach zaprowadziło, niema żadnej trudności dla kapłana gorliwego, założyć taką Szkołę nawet przy kościołach mniejszych i wiejskich i owszem w nich znajdzie sposób bardzo łatwy zgromadzania wokoło siebie chłopców i młodzieńców [1]) z wielką dla nich korzyścią i ze zbudowaniem wiernych.

28. Trzeba starać się podtrzymywać i na wszelki sposób popierać szkoły muzyczne tam, gdzie już istnieją i starać się zakładać nowe tam, gdzie ich jeszcze niema, gdyż zbyt jest ważnem, aby sam Kościół starał się o wykształcenie swych dyrygentów, organistów i śpiewaków w duchu prawdziwych zasad Muzyki kościelnej.

IX. Zakończenie.

29. Nakoniec zaleca się dyrygentom chórów, śpiewakom, osobom duchownym, przełożonym Seminarjów, zakładów duchownych i zgromadzeń zakonnych, proboszczom i rektorom kościołów, kanonikom Kolegjat i Kościołów Katedralnych, a nadewszystko Rządcom Diecezyj, aby z całą gorliwością wspierali tę modrą reformę od tak dawna pożądaną i przez wszystkich upragnioną, aby nie odniosła zawstydzenia najwyższa powaga Kościoła, która kilkakrotnie tę reformę zalecała i teraz znowu jej wymaga.

Dan w Pałacu Naszym Watykańskim w dzień św. Cecylji Panny i Męczenniczki 22 Listopada 1903 r. Pontyfikatu Naszego Roku I-go.

PAPIEŻ PIUS X.

[1]) „Pueri et grandiores natu".

Wydawnictwa muzyczne.

Ukazała się w handlu księgarskim „Bibljoteka Muzyczna" pod redakcją Mateusza Glińskiego. Wydawnictwo to, poświęcone muzyce polskiej i obcej, przynosi w szeregu tomików, stanowiących każdy zamkniętą całość, krótkie i treściwe monografje znakomitych muzyków, dzieje poszczególnych rodzajów twórczości muzycznej i t. p., ilustrowane pięknemi reprodukcjami. Dobór fachowych sił, łatwa i pociągająca forma wykładu utrzymanego na poziomie naukowym i rzucającego w całym szeregu wypadków nowe światło na poruszane zagadnienia, estetyczna szata zewnętrzna i staranne wydanie oraz przystępna cena — zalecają tomiki „Bibljoteki Muzycznej", jako pierwszorzędną lekturę i ozdobę bibljotek domowych. Na początek wyszły: *Stanisława Niewiadomskiego* „Stanisław Moniuszko". *Felicjana Szopskiego* „Władysław Żeleński"; *Adama Wieniawskiego* „Ludomir Różycki"; *André Coeuroy* „Dzieje muzyki francuskiej"; *Karola Stromengera* „Franciszek Schubert" i *Dr Henryka Opieńskiego* „Ignacy Jan Paderewski". (Nakł. Gebethnera i Wolffa. Cena tomu w oprawie z 17 ilustr. Zł. 5·50.

Czcionkami Drukarni Zygmunta Jelenia w Tarnowie, ul. Wałowa L. 4 — Telefon Nr. 311

WYDAWNICTWO KOŚCIELNO-MUZYCZNE
„HOSANNA“

Nr. 23

Invitatorium na Jutrznię Bożego Narodzenia

na chór mieszany, ułożył

KS. A. NODZYŃSKI.

Jesu Redemptor

na chór mieszany, ułożył

KS. A. NODZYŃSKI.

Mizerna, cicha . . .

na 3 gł. równe, ułożył
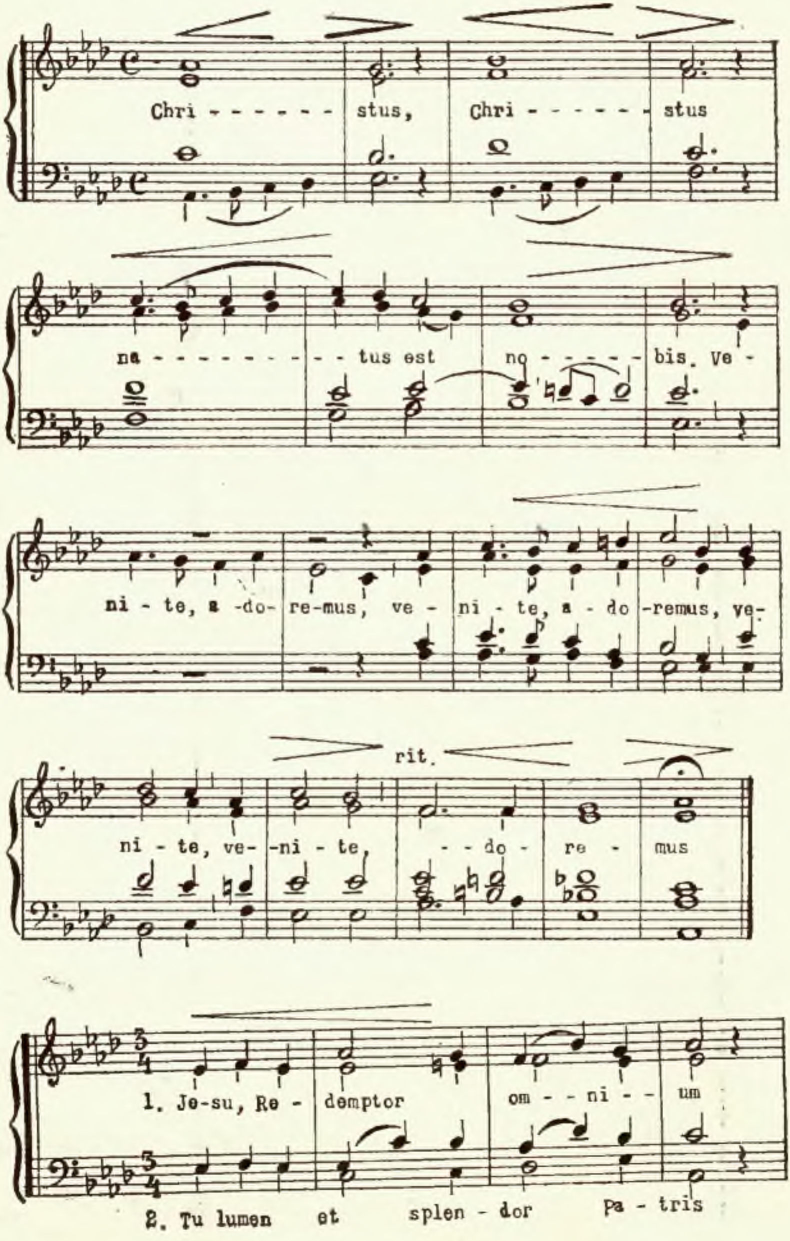
KS. A. ORSZULIK C. M.
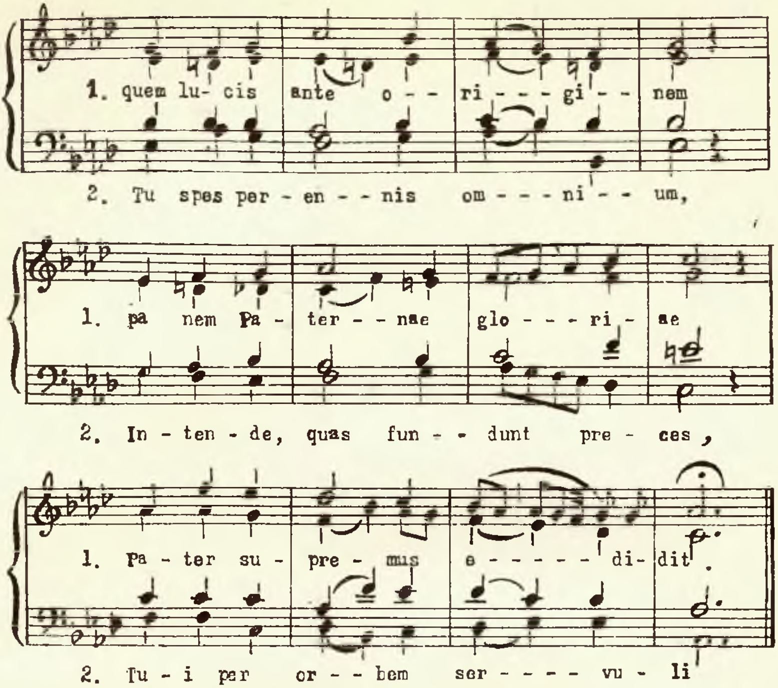
DODATEK NUTOWY
do miesięcznika kościelno-muzycznego „Hosanna“
Tarnów, ul. Lipowa 21
Nabyć można osobno w Wydawnictwie w cenie 25 groszy

INVITATORIUM et HYMNUS IN NATIVITATE DOMINI

Chór mieszany

Ks. H. Nodzyński
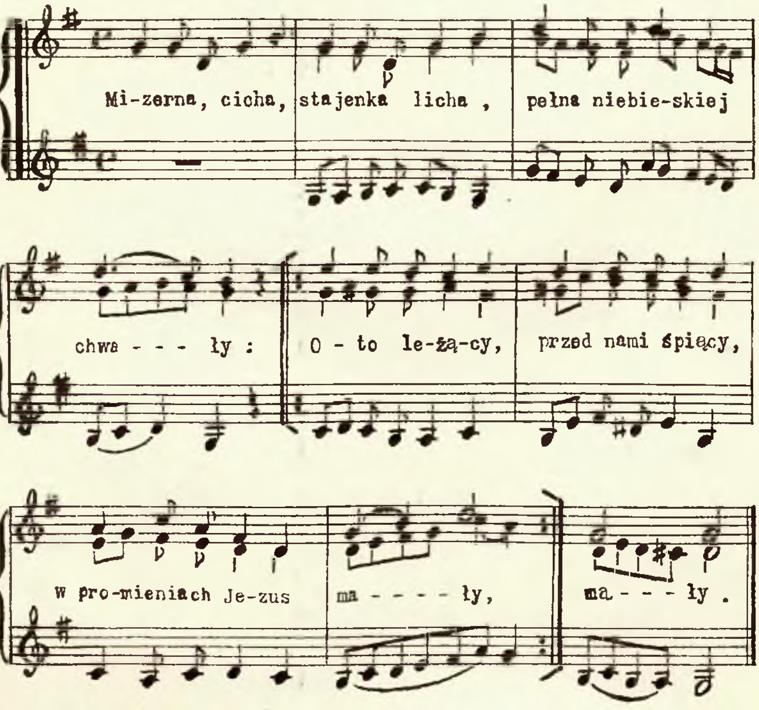




MIZERNA, CICHA...

na 3 głosy równe

Ks. H. Orszulik C. M.



Utwory, zamieszczone w „Dodatkach nutowych“ Hosanny:

Nr.	Autor	Tytuł utworu	Jaki chór	Na jakie uroczystości
2	X. W. Orzech	Responsorium VII i VIII ad Matut. Nat. Domini .	Męski	Jutrznia B. Nar
22	Ks. A. Nodzyński	Invitatorium	Mieszany	„ „
22	„ „	Jesu Redemptor	„	„ „
22	Ks. A. Orszulik	Mizerna cicha . . .	3 głosy równe	Boże Narodz.
13	P. Bern. Rizzi	Któż o tej dobie . .	Męski	„ „
14	„ „	Leży, leży	„	„ „
14	J. Orzech	Mizerna cicha . . .	Męski (flet ad lib.)	„ „
4	X. A. Odrobina	Króla wznoszą się znamiona	Mieszany lub 1, 2 głosy z organ.	Wielki Post
16	Palestrina	O Domine Jesu Chr.	Męski	„ „
16	Croce	O vos omnes	„	„ „
3	X. A. Chlondowski	Veni Creator . . .	Miesz. lub 2 gł. z organem	Zielone Świątki
18	S. B. Poradowski	Hymn do Ducha św.	Męski	„ „
8	J. Orzech	Ave verum Corpus .	Miesz. lub 1 gł. z organem	Na cześć Najśw. Sakram.
15	X. A. Orszulik	O salutaris Hostia .	Sopr., alt, tenor	„ „
19	W. Styś	Kłaniam się Tobie .	Męski i miesz.	„ „
21	X. W. Świerczek	Pójdźcie do mnie wszyscy	Solo i chór 2-gł.	„ „
15	X. W. Orzech	Boże, kocham Cię .	Miesz. lub 1 gł. z organem	„ „
1	„ „	Panno nad niebios .	1, 2 gł. z organ lub 4 gł. miesz	Na cześć N. M. P.
4	X. A. Odrobina	U stóp Niepokalanej	3 gł. równe lub Sopr., Alt, Tenor	„ „
18	J. Orzech	Marja nad księżyc piękn.	Mieszany	„ „
11	J. Orzech	Aniele ziemski . .	a) mieszany b) 3 gł. równe	Do ś. Stanisł. K.
22	A. Schwanderla	Cecyljo święta	Mieszany	Do ś. Cecylji
22	X. A. Orszulik	Coelitum Joseph	„	Do ś. Józefa
3	X. A. Chondowski	Pieśń ślubna . . .	Solo, miesz. lub 2 gł. z organ.	Przygodne
6	X. W. Orzech	Ecce sacerdos magnus .	a) mieszany b) 3 gł. równe	„
7	S. B. Poradowski	Modlitwa Pańska .	Męski	„
15	X. W. Orzech	Boże, kocham Cię .	Miesz. lub 1 gł. z organami	„
11	M. R.	Chrystus Król . . .	Mieszany	Chrystus-Król
		PRELUDJA:		
9	X. W. Orzech	Preludjum na tle pieśni: O Marjo, czemu biegniesz	Organy lub fisharmonjum	
10	P. Bern. Rizzi	3 Andante per Organo (II)		
12	Wł. Skowroński	Memento za zmarłych	Organy	
13	F. Nowowiejski	Rosa mystica . . .	„	
17	Wł. Skowroński	Praeludium festivum	„	
20	A. Vogler	8 mał. preludjów	„	

Cena „Dodatków nutowych“ — 25 groszy za egzemplarz.